
Bildwissenschaften lehren

Besprochen von CHRISTINE HANKE

Horst Bredekamp, Birgit Schneider, Vera Dünkel (Hg.), *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Berlin (Akademie Verlag) 2008.

Matthias Bruhn, *Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis*, Berlin (Akademie Verlag) 2009.

James Elkins, *How to Use Your Eyes*, New York, London (Routledge) 2000.

Unter dem Label Bildwissenschaft hat sich im letzten Jahrzehnt an den Schnittstellen von Science & Technology Studies, Kunstgeschichte und Medienwissenschaften ein neues Feld der kulturwissenschaftlichen Forschung formiert. Diese Aufmerksamkeit für das Bild steht im Kontext der Ausrufung von Paradigmenwechseln («pictorial turn» bei W. J. T. Mitchell, «iconic turn» bei Gottfried Boehm), aber auch der beginnenden Aufmerksamkeit für mediale Aufzeichnungsverfahren in der Wissenschaftsgeschichte seit den 1990er Jahren (im deutschsprachigen Raum insbesondere am MPI für Wissenschaftsgeschichte durch Bände wie *Räume des Wissens*¹). Mit dem Interesse für mediale Aufzeichnungsverfahren in der Wissenschaftsforschung wendet sich vornehmlich die Kunstgeschichte naturwissenschaftlichen Bildern zu – angetrieben durch das 2000 unter der Leitung von Horst Bredekamp als Teil des Hermann von Helmholtz-Zentrums für Kulturtechnik an der Humboldt-Universität zu Berlin gegründete Projekt *Das Technische Bild*. 2005 folgt der vom Schweizerischen Nationalfonds an der Universität Basel eingerichtete Nationale Forschungsschwerpunkt (NFS) *eikones – Bildkritik. Macht und Bedeutung der Bilder*, der sich ebenfalls mit

Schnittstellen künstlerischer und naturwissenschaftlicher Praktiken beschäftigt.

Der kunsthistorische Ertrag für die Analyse naturwissenschaftlicher Visualisierungen ermöglicht dabei eine evidenzkritische Lektüre dieser Objektivität behauptenden Bilder, insofern sie deren Stil- und Kulturgebundenheit untersucht. Bedeutet diese Erschließung außerkünstlerischer Bilder eine Erweiterung der Zuständigkeit der Kunstgeschichte und Übertragung ihrer ikonologischen Zugänge auf andere Bildformen, so geht damit gleichwohl eine explizite Reflektion und Rekonfiguration der disziplinären Analyseinstrumentarien einher. Was hier einerseits klar als an die Kunstgeschichte gerichtete Erweiterung des Gegenstandsfeldes formuliert wird, entfaltet im Bestreben, Kunstwissenschaft als Bildwissenschaft zu regenerieren, doch gleichzeitig ein Zuständigkeitspostulat für Bilder generell. Es ist in diesem Zusammenhang daher nicht verwunderlich, dass die Institutionalisierungsbestrebungen von Bildwissenschaften, die sich mittlerweile auch in der Publikation von Einführungswerken niederschlagen, insbesondere von kunsthistorischen Perspektiven getragen werden.

An den Kreuzungspunkten solcher sich neu ausbildenden Forschungsfelder und den Anforderungen modularisierter Studiengänge im Zuge der Bologna-Reform entwerfen bundesdeutsche Verlage nunmehr neue Absatzmärkte. Während die Bologna-Reform im Jahr 2009 wieder einmal durch Proteste der Studierenden in die Kritik gerät, der sich bemerkenswert schnell Universitätsleitungen wie auch die Ministerin für Bildung und Forschung anschlossen – allerdings allein mit Fokus auf eine verbesserte Umsetzung, nicht etwa einer grundlegenden Revision der

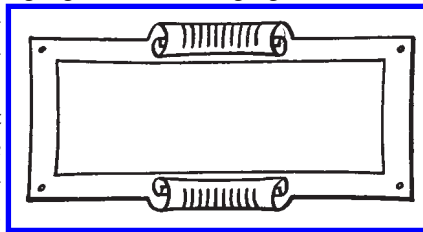
Umwälzung des bundesdeutschen Hochschulsystems –, schicken sich die Wissenschaftsverlage längst an, unter dem Zeichen der geforderten Studierbarkeit der BA-Studiengänge mit Einführungen, Lehr- und Studienbüchern neue Vermarktungsstrategien zu eröffnen. Dass in den Töpfen der Bibliotheksmittel seit Kurzem gesonderte Mittel für Studienliteratur zur Verfügung gestellt werden, sichert deren Abnahme zudem auf absehbare Zeit. Offensive Verkaufsstrategien, wie etwa an die Lehrenden der jeweils adressierten Fächer versendete und mit Fragebögen versehene Angebote von Prüfexemplaren zielen darauf ab, die neuen Bände für zukünftige Seminare als vorrangige Lehrwerke einzusetzen. Mit der Systematisierung und Modularisierung von Studiengängen geht somit eine bemerkenswerte, durch akademische Verlage mitbestimmte Systematisierung von Wissen einher.

Nehmen wir als Beispiel die seit 2008 aufgelegte Reihe *Akademie Studienbücher für Literaturwissenschaft, Geschichte, Philosophie, Sprachwissenschaft und Kulturwissenschaften*. Unter dem Motto *Wissen mit System. Übersichtlich. Fundiert. Kompakt* verspricht die Reihe, «fundierte Einführungen», deren «Inhalte ... im Sinne eines umfassenden, prüfungsrelevanten Basiswissens kompakt dargestellt»² werden: «[A]nalog zu den 14 Semesterwochen» sind die Bände in 14 Kapitel strukturiert, die jeweils etwa 15 Seiten umfassen – als Auftakt dient jeweils eine sogenannte Quelle, aus deren Beschreibung die Fragestellung und Strukturierung des Kapitels entwickelt wird. Beendet wird jedes Kapitel mit «Fragen und Anregungen – zur Kontrolle des Wissenserwerbes und zum Transfer» und kommentierten Lektüreempfehlungen.³ Eine «Marginalspalte mit Stich- und Schlagwörtern des jeweiligen Absatzes» verspricht neben den Unterkapiteln schnelle Orientierung innerhalb der Kapitel.⁴ Auf der Webseite des Verlages werden für die Bände zudem sukzessive (für den Bildband allerdings – noch? – nicht) «Onlinetrainings» angeboten: Unter dem Motto «Testen Sie Ihr Wissen!» werden user durch einen Parcours mit 30–40 Multiple-Choice-Fragen geschickt, «die sich aus den Kapiteln des jeweiligen Buches ableiten».⁵ Die Konzeption scheint auf diese Weise auf die zügige Erzeugung von Wissen angelegt, das letzten Endes mittels Multiple-Choice-Test abfragbar wird. Was in Zeiten der allgemeinen Überlastung für Dozenten und Dozentinnen als Arbeitsmittel zur Erleichterung der

Lehrpraxis erscheint und für die Verlage attraktive neue Absatzmärkte eröffnet, ist auf der anderen Seite verbunden mit der Erzeugung eines Kanons «prüfungsrelevanten Wissens» durch akademische Verlage.

Angesichts der zunehmenden Aufmerksamkeit für das Bild überrascht es kaum, dass in der Reihe nun auch ein Band zur Bildwissenschaft erschienen ist, verfasst vom derzeitigen Koeiter des Projekts *Das Technische Bild*, Matthias Bruhn. *Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis* erweitert zudem die bisher eher mager bestückte Sparte *Kulturwissenschaften* in den Studienbüchern des Verlages. Dass der Band von Bruhn die einfach abfragbare Wissenserzeugung zum Bild verweigert, mag in diesem Zusammenhang als dessen größte Stärke angesehen werden. Deziert wird statt einer Definition des Gegenstandes im ersten Kapitel *Das Bild vom Bild: Sehweisen, Redeweisen* auf die Heterogenität und Mehrdimensionalität des Feldes hinge-

wiesen. Strategisch sollten daher «bildliche Fragen nicht mehr als nötig eingeeengt werden auf theoretische Modelle. Sie sollten der Sensibilisierung für ein Problemfeld dienen, das sich stets durch eine Pluralität von Perspektiven ausgezeichnet hat». (S. 22) Vor diesem Hintergrund werden Bilder stets diskurs- und kulturhistorisch verortet und eine ontologisierende Rede von «dem» Bild wird vermieden – «das Bild» wird gewissermaßen aufgelöst in seinen jeweiligen historischen, sozialen, kulturellen und v. a. ökonomischen Kontext. Situieret sich das Studienbuch im Feld «einer neuen Bildwissenschaft», so erscheint es zugleich als unkonventioneller Versuch einer Neusystematisierung der Perspektiven aufs Bild, die sich dabei merkwürdig abkoppelt von der «Vielfalt von Disziplinen» (S. 22), aus denen sie sich zugestandenermaßen speist. Statt einer Gliederung nach Bildtypen (Gemälde, Fotografie, Film etc.), nach bestimmten theoretischen «Schulen» oder etwa nach verschiedenen Disziplinen, die zum Bild arbeiten, unternimmt Bruhns quer dazu eine Gliederung, durch die kunstgeschichtliche, ökonomische wie systemtheoretische Prägungen durchscheinen – Träger und Rahmen: Geschichte des Bildes und seiner Medien; Geschichte, Sprache, Diskurs; Formen, Wahrnehmungen; Farbe und Linie, Systeme; Repräsentationsfunktionen, Kommunikationsräume; Märkte; Ikonen, Urbilder, Vorbilder; Bild neben Bild: Vergleich, Kombination, Übersicht;



Das Bild als Wissensmodell: Diagramme; Standpunkte der Betrachtung; Bewegte Bilder; Ein- und Ausblicke.

Doch birgt diese Neugliederung – die sich auch einer programmatischen Abkehr von technikdeterministischen Ansätzen verdankt – ihre Tücken, geraten dadurch doch nicht zuletzt auch zentrale (medien)theoretische Debatten an den Rand des Sichtfeldes, wie etwa die im Hinblick auf die in Foto- und Medientheorie relevante Debatte um Ontologie versus Konstruktion des Mediums Fotografie.

Der Fotografie begegnen die LeserInnen zunächst in drei Kapiteln – doch wird sie hier ausschließlich im Hinblick auf ihre (sozialen und historischen) Kontexte, ihre Vermarktung sowie ihre Konstruiertheit vorgeführt. Als «Medium» (S.135), dem auch ontologische Qualitäten zugesprochen wurden und werden können, erscheint sie erst im Kapitel *Ikonen, Abdruck und Vorbilder*, wenn auch wiederum verortet in einer Kulturgeschichte des Abdrucks und der Prägung. Und auch hier erst wird die Fotodebatte um Ontologie versus Konstruktion überhaupt angesprochen.

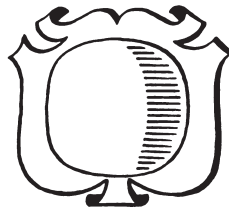
Ermöglicht der Verzicht einer Bestimmung technisch-apparativer Einzelmedien zwar den Blick auf historische Kontinuitäten in Bildformen, so geraten doch gleichzeitig die spezifischen Logiken und Effekte von Einzelmedien aus dem Blick. Der Film etwa wird vorrangig unter dem Thema *Bewegung* abgehandelt, die nach Bruhn «nicht zu reduzieren [ist] auf die mechanische Seite des Bildträgers, bildinterne Bewegung [ist] nicht identisch mit dem zeitlichen Ablauf des Films und der Positionsbewegung durch Montage von Kamera-Einstellungen» (S.203). Bewegung wird in diesem Zusammenhang auch als Motiv von Malerei beschrieben. Doch wenn als eine der Auftakt-«Quellen» ausgerechnet Michael Hanekes Film *Caché* als Verdeutlichung dafür herangezogen wird, «auf welchen unterschiedlichen Ebenen «Bewegung» im Filmischen enthalten ist und Elemente der Gestaltung, der Aufzeichnung und Wiedergabe beschreibt» (S.195), so scheint Bruhn doch die Pointe Hanekes zu entgehen, dass diese Reflexion von *Bewegung* gerade auch eine Reflexion des Mediums Film ist, noch dazu mit Bezug auf die Digitalisierung des Mediums.

Scheint Bruhns Unterfangen daher als Unterlaufen klarer Definitionsforderungen in einem heterogenen Feld plausibel, so tendiert das Bestehen auf der unstrittigen Perspektivenvielfalt und diskurshistorischen Relativität doch dazu, zentrale Debatten im Feld der interdisziplinären

Bildwissenschaften aus den Augen zu verlieren und statt dessen oftmals zu einer reinen Aufzählung einer bemerkenswerten Materialvielfalt überzugehen, die andere anschlussfähige Perspektiven übersieht, wie etwa die in wahrnehmungstheoretisch ausgerichteten Bildwissenschaften formulierte Frage danach, auf welche Weise (sich) Bilder präsentieren. Dass etwa in U-Bahn-Plänen «eine lange Verbindungslinie zwischen zwei Stationen, die sich aus rein gestalterischen Gründen ergibt, von vielen Passagieren als längere Fahrtzeit gelesen» (S.168)

wird, hätte in diesem Zusammenhang mit einem Verweis auf das Spannungsfeld von Symbolizität und Ikonizität im Diagrammatischen produktiv erläutert werden können. Eine stärkere Berücksichtigung theoretischer Modelle und eine strukturierte Bezugnahme

auf technisch-apparativen Besonderheiten als explizit heuristischer Instrumentarien wäre hier nicht im Sinne einer «Einengung», sondern vielmehr zur Schärfung des Blickes gerade auch im Hinblick auf ein Studienbuch zum Bild hilfreich gewesen.



Als ganz andere Form des Lehrbuchs – als Schulung des Sehens – kommt das bereits im Jahre 2000 erschienene, im September 2008 als Taschenbuch wieder aufgelegte Buch *How to Use Your Eyes* des US-amerikanischen Kunsthistorikers James Elkins, der an der University of Chicago lehrt, daher. In zwei Abschnitten *Things made by Man* und *Things made by Nature* führt Elkins an insgesamt 32 «Dingen» Möglichkeiten des Sehens vor. Seine Ansammlung von (sichtbaren) Dingen und seine Zugangsweisen sind ausgesprochen heterogen: Angefangen von der Briefmarke über ägyptische Hieroglyphen, Landkarten bis hin zur «Natur» der Schulter, des Gesichts, zu Gras, Sand, Sonnenuntergängen, Kristallen unternimmt er ekphrastische Beschreibungen, welche – wenn es um den Körper geht – mit medizinischer Terminologie interferieren, aber auch detaillierte Beschreibungen zur Erzeugung der Liniarperspektive oder Aufdeckungen von täuschenden visuellen Special Effects, die Elkins an selbst hergestellten Bildern vorführt. Den Band durchzieht eine Emphase auf die reine Wahrnehmung, die mit einer merkwürdigen Abwesenheit eines Medienbewusstseins, aber auch jeglicher kulturhistorischer Situierungen einhergeht. Elkins Begeisterung am Sichtbaren affirmiert auf diese Weise vor allem in jenen Kapiteln zum Körper oder zu Bildern des Körpers die positivistische Wissenserzeugung durch vi-

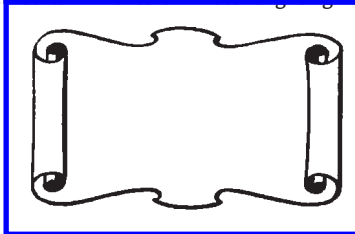
suelle Wahrnehmung. Dies wird insbesondere im zweiten Abschnitt, der sich den *Things made by Nature* zuwendet, deutlich – wird hier doch die Aufmerksamkeit zunächst auf die *physical traits* des Körpers gelenkt. Als Anschauungsmaterial zur Schulung des Blicks auf «natürliche Dinge» verwendet Elkins historische und aktuelle Visualisierungen, die er selbst mit Benennungen und Linienführungen zur Lenkung des Blicks überschreibt. Michelangelos Körperskizzen etwa werden ohne weitere kunst- oder kulturhistorische Bezüge als «perfect visual dictionary» (S. 150) verwendet, dann Naturbeschreibungen im Sinne ekphrastischer Bildbeschreibungen unterzogen und mit Begriffen aus Anthropologie, Biologie und Medizin versehen: «Without names it is much more difficult even to see the face, much less remember it; and that is a good general moral for this book.» (S. 148) Auch wenn hier implizit anerkannt wird, dass Bezeichnungen Sichtbarkeit überhaupt erst erzeugen, produziert die fehlende Analyse von kulturellen Kontexten, die solche Sichtbarkeiten hervorbringen, eine merkwürdige Affirmation naturwissenschaftlicher Wissenserzeugung. Ausgerechnet am Ohr führt Elkins aus: «It seems silly to have so many names for such an unremarkable part of the body, but they can help you to trace in the ear's complicated shape and remember what you see.» (S. 151) Dass unerwähnt bleibt, wie dieser «unremarkable part of the body» – das Ohr – im Zuge von Cesare Lombrosos Kriminologie des 19. Jahrhunderts zum zentralen Identifikationsmerkmal geworden ist, macht die Problematik der fehlenden Bezugnahme auf die Kulturgeschichte von Körperidentifizierungen etwa im Kontext von Kolonialismus und Kriminalistik deutlich. In der Logik dieser kontextbefreiten Naivität, die das Wunder des Sehens und die Wunder der Natur/Welt zelebriert, folgt dann der Blick auf den Finger – der ganz ohne Weiteres direkt anhand des Fingerabdrucks ins Visier gerät. Die Abbildungen und Bestimmungen von Fingerabdrücken entnimmt Elkins einem 1984 vom FBI herausgegebenen Band zur Klassifikation des Fingerabdrucks.⁶ Er folgt damit umstandslos der Logik der kriminalistischen Körperidentifizierung und fordert seine Studierenden und die LeserInnen des Buches zu solchen Selbstidentifizierungen auf.

Überraschende Produktivität erfährt diese Perspektive des Wahrnehmens/des Sehens jedoch in den Kapiteln, die sich mit Schrift beschäftigen. Insbesondere am

Beispiel chinesischer und japanischer Skripte (7. Kapitel) führt Elkins die Visualität dieser Schriftzeichen vor. Dass er hier auch auf chinesische Kategorisierungen der Visualität von Schrift Bezug nimmt, ermöglicht eine Ausdifferenzierung der gängigen akademischen Unterscheidung visueller und nicht visueller Schriftzeichen. Durch diese Einbringung einer kulturspezifischen Perspektive bietet dieses Kapitel sowohl eine herausragende Lektion über die kulturellen Differenzen im Verständnis von Visualität als auch – beim detaillierten Nachvollzug von Elkins Lektüre – eine inspirierende praktische Übung in der Wahrnehmung von Schriftbildlichkeit.

Mit dem Band *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder* von Horst Bredekamp, Birgit Schneider und Vera Dünkel liegt seit 2008 ein weitere Publikation aus dem Kontext des gleichnamigen Projekts am Helmholtz-Zentrum Berlin vor, welche – obwohl nicht explizit als Lehrbuch auftretend – reichhaltiges Material für die bildwissenschaftliche Lehre mit dem Fokus auf naturwissenschaftliche Visualisierungen bietet. Angelegt als umfassend bebildertes und durch ein Verweissystem intern verschlagwortetes Kompendium, das die Arbeiten der letzten Jahre zusammenführt, offeriert der luzide Sammelband neben fokussierten kurzen Fallstudien aus dem Projekt (Nanobilder, Notationssysteme der Weberei, Naturgeschichte um 1600 etc.) einen ausführlichen Auftakt zur Methodik, die sich explizit vornehmlich aus der Kunstgeschichte speist: «Von Beginn an hat die Abteilung *originär* mit Methoden der Kunstgeschichte gearbeitet, weil diese aus ihrer Fachgeschichte heraus über ein unvergleichliches Analysepotenzial der Materialität, der Form und Semantik von Bildern im weitesten Sinne verfügt.» (S. 8) Dass die Beschäftigung mit technischen Bildern gleichermaßen

mit einer (Re-)Konzeption dieser disziplinären Zugänge einhergeht, wird nicht zuletzt in den zwischen die Fallstudien eingestreuten kurzen Texte zu zentralen Begriffen deutlich, die sich einem Spannungsfeld von Kunstwissenschaft, Wissenschaftsgeschichte und Medienwissenschaft verdanken: Vergleich als Methode; Ikonologische Analyse; Digitale Bilder; Repräsentationsketten; Bildanordnungen; Sichtbarmachung/Visualisierung; Objektivität und Evidenz; Bildstörung; Beobachtungstechnik; Diagrammatik; Wissenschaftspopularisierung. Wie (Re-)Konzeption



und Rettung kunsthistorischer Konzepte Hand in Hand gehen, kann am Beispiel des Stilbegriffs in einem aufschlussreichen Interview mit Horst Bredekamp nachvollzogen werden, der sowohl auf die in der Kunstgeschichte bereits früh formulierte Komplexität des Stilbegriffs hinweist als auch in dessen Anwendung etwa auf die technischen Mittel der Bilderzeugung neue Dimensionen einer überindividuellen Formgebung entdeckt.

In der Verbindung methodologischer Reflexion, Skizzierung zentraler Analyseinstrumentarien und Fallstudien ermöglicht der Band nicht nur einen umfassenden Einblick in die Forschungsperspektiven und -ergebnisse des Berliner Projekts, sondern kann zudem als Nachschlagewerk wie auch als Materialsammlung für die Lehre zu naturwissenschaftlichen Visualisierungen dienen. Angesichts potenzieller Ängste, die Kunstgeschichte würde sich als Bildwissenschaft neu formieren und als Metawissenschaft für Bilder im Allgemeinen Zuständigkeit auch für naturwissenschaftliche und massenmediale Visualisierungen behaupten, eröffnet die in diesem Band überzeugend praktizierte methodische Transparenz die Möglichkeit einer kritischen Lektüre und einer reflexiven Diskussion von Anschluss- und etwaigen Differenzierungspunkten zu medienwissenschaftlichen Zugängen.

Für die einführende Lehre gerade im interdisziplinären Feld der Bildwissenschaften stellt sich vor dem Hintergrund der drei Bände die Frage, ob statt Autorität beanspruchender Einführungswerke nicht eher Reader, in denen widerstreitende Positionen vertreten sind, der Heterogenität des jungen Feldes gerecht werden. Der Band *Das Technische Bild* wäre in diesem Zusammenhang als ein «Materiallieferant» zu Wissenschaftsbildern unbedingt zu empfehlen, zumal er auch die theoretisch-methodische Herangehensweise des Projekts offenlegt. Das vor allem auf dem angloamerikanischen Markt prominente Format des Readers würde die Studierenden zum einen mit der Lektüre von «Primärtexten» konfrontieren – was in durchmodularisierten Studiengängen in anderen Ländern keineswegs mehr selbstverständlich erscheint. Zum anderen könnten mittels solcher Lektüren sowohl verschiedene Aspekte «des Bildes» vermittelt als auch gelehrt werden, theoretische Perspektiven zu unterscheiden – womöglich entgegen den Empfehlungen des Wissenschaftsrates, aber im Sinne eines reflexiven Unterrichts auch für Bachelor-Studiengänge.

1 Hans-Jörg Rheinberger, Michael Hagner, Bettina Wahrig-Schmidt (Hg.), *Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur*, Berlin (Akademie Verlag) 1997.

2 <http://akademie-studienbuecher.de>, gesehen am 11. 1. 2010.

3 http://akademie-studienbuecher.de/file_download/41/Reihenkonzept.pdf, gesehen am 11. 1. 2010.

4 Doch führt die offenbar vom Verlag vorgegebene Zuweisung eines Stich-/Schlagworts für jeden einzelnen Absatz zu einer großen Heterogenität in den Abstraktionsniveaus der Stich-/Schlagworte, die zudem manchmal nicht so recht zum zugehörigen Absatz passen wollen.

5 <http://akademie-studienbuecher.de/onlinetraining-uebersicht>, gesehen am 11. 1. 2010.

6 Federal Bureau of Investigation, John Edgar Hoover, *The Science of Fingerprints. Classification and Uses*, Washington (US Government Printing Office) 1984.

